

- « Québec, la mémoire contre l'oubli. Les écrits autobiographiques de Marie-Claire Blais », dans Giovanni Cacciavillani (dir.), *Memoria e oblio*, Venise, Cafoscarina, 1999, pp. 87-100.
- « Dante et l'Italie dans le paysage textuel de Marie-Claire Blais », dans Carla Fratta et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Italies imaginaires du Québec*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2003, pp. 219-230.
- « L'île paradisiaque de Marie-Claire Blais », dans Carmelina Imbrosio, Nadia Minerva, Patrizia Oppici (dir.), *Des îles en archipel... Flottements autour du thème insulaire en hommage à Carmine Biondi*, New York, Peter Lang, 2008, pp. 191-202.
- « Portraits littéraires à l'écran, Anne Hébert, Marie-Claire Blais », dans Carla Fratta et Jean-François Plamondon (dir.), *Littérature et cinéma au Québec (1995-2005)*, Bologne, Pendragon, 2008, pp. 69-79.
- « La lumière des eaux dans l'imaginaire de Marie-Claire Blais », dans Janine Ricouart et Roseanna Dufault (dir.), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*, Montréal, Les éditions du renne-ménage, 2008, pp. 230-242.

- « Marie-Claire Blais, lectrice de *La Divina Commedia* de Dante », dans Gilles Dupuis et Dominique Garand (dir.), *Italie-Québec. Croisements et coïncidences littéraires*, Montréal, Nota Bene, 2009, pp. 203-215.

- « Avoir foi dans l'avenir du monde. Entretien avec Marie-Claire Blais », dans *Marie-Claire Blais*, dir. par Gilles Dupuis et Jean-François Plamondon (dir.), *Lectures de Qu*

Gilles Dupuis et Jean-François Plamondon (dir.), *Lectures de Qu*

Entretiens, 2011, *La carte*.

Le roman *Québécois* (2005-2010), *Frankfurt am Main*,

Peter Lang, 2011,

pp. 85-112.

Daniel Chartier (Université du Québec à Montréal)

## « À l'extrême-pointe du contemporain. *Rapide blanc* de Pascal Blanchet »

À plusieurs égards, *Rapide Blanc* de Pascal Blanchet, qui a connu au Québec comme à l'étranger un succès critique considérable, témoigne de l'évolution de la littérature et de la critique.<sup>1</sup> Cette œuvre est un « roman graphique », un genre considéré comme la forme contemporaine par excellence et qui vient à peine d'être institutionnalisé en France et aux États-Unis – on trouvera dans cet article un état de la question et une définition provisoire –, mais Blanchet en saisit à tel point les codes qu'il réussit à créer une œuvre d'une rafraîchissante profondeur, dans une fusion des genres – narratif, graphique, visuel, éditorial, architectural et même musical – parfaitement maîtrisée. Son sujet et personnage principal, un village isolé de la Haute-Mauricie fondé en 1928 et conçu comme une utopie sociale, ouvre la voie à une redécouverte et à une relecture d'un pan entier de l'histoire du Québec. Comme d'autres de sa génération, Blanchet revisite ce que Lise Tremblay appelle « la province » et lui donne une importance symbolique qui déplace les normes et frontières de l'imaginaire.

*Rapide Blanc*<sup>2</sup> a été traduit et on ne s'étonnera pas de trouver ici davantage de commentaires critiques en anglais sur *White Rapids*<sup>3</sup> qu'en français sur l'œuvre originale : de la même manière, le lecteur constatera que le « roman graphique » impose un déplacement des paramètres de l'analyse. Le rôle important du graphisme, de la matérialité, de l'édition ; la définition complexe et en mouvement du genre ; la volontaire ambivalence entre le documentaire, l'autobiographique et la fiction ; l'intérêt à la fois issu de la presse spécialisée et des revues et journaux institutionnalisés, tout cela fait qu'on ne peut procéder ici à une analyse de l'œuvre et de sa réception comme on le ferait avec un roman du 20<sup>e</sup> siècle. Aussi, comme nous

<sup>1</sup> Cet article s'inscrit dans le cadre des travaux du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord. Je remercie Marie Parent pour son travail de recherche et de révision.

<sup>2</sup> Pascal Blanchet, *Rapide Blanc*, Montréal, Les Éditions de la Pastèque, 2006, 156 p. Dorénavant *RP*.

<sup>3</sup> Pascal Blanchet, *White Rapids*, Montréal, Drawn & Quarterly, 2007, 156 p. Traduit du français par Helge Dascher.

l'avons suggéré ailleurs<sup>4</sup>, l'évolution de la presse au cours des toutes dernières années a induit un dessaisissement de la notion de réception au profit de ce qu'on peut appeler une « masse discursive ». On ne peut aussi facilement qu'autrefois associer un texte à un lieu symbolique, ce qui fait que l'analyste doit faire le pari de l'inclusion de l'ensemble des discours plutôt que de se limiter aux « critiques publiées dans les journaux, les revues et les livres » comme on le faisait auparavant. De toute manière, la lecture d'un bout à l'autre de la « masse discursive » publiée sur *Rapide Blanc* conviendrait immédiatement que la qualité de l'analyse ne se trouve plus nécessairement dans les journaux et revues, mais bien souvent dans des espaces éditoriaux virtuels qu'il devient embarrassant de continuer à considérer comme « marginaux ».

## Le roman graphique

### Une définition complexe

Puisqu'il s'agit d'un genre littéraire en voie de consécration, issu d'une histoire relativement récente, dérivé hybride de formes plus anciennes (le roman, le reportage, l'autobiographie, la bande dessinée), à la jonction de plusieurs traditions culturelles (américaine et franco-belge, notamment), le « roman graphique » ne s'appuie pas encore sur une définition consensuelle qui permettrait sans contredit d'en reconnaître les œuvres. Plusieurs définitions circulent chez les auteurs, les éditeurs et les libraires, dans la presse généraliste et spécialisée, ainsi que dans les ouvrages de référence, qui donnent ici quelques caractéristiques, là quelques objectifs, souvent de manière déductive à partir d'un corpus existant, qui témoigne lui-même cependant de l'existence d'une forme éditoriale nouvelle à la fois fictionnelle, documentaire, littéraire et graphique.

Selon Jean-Paul Gabilliet, il faut voir ce phénomène comme un processus de consécration, dans lequel une appellation-parapluie désigne une grande diversité d'œuvres à travers lesquelles le libraire, le lecteur et le critique arrivent pourtant à retrouver une certaine unité, chacun à leur manière. Toutefois, écrit-il : « l'unité que sous-tend l'expression "graphic novel" »

dans son contexte de marketing ne correspond pas à la diversité de fait des ouvrages mis sous cette rubrique<sup>5</sup> ».

On s'entend à tout le moins pour désigner les œuvres de ce genre comme des ouvrages graphiques pour adulte, œuvres d'une certaine consistance qui racontent une histoire détaillée et complexe, parfois fictionnelle, parfois autobiographique, parfois documentaire, à la jonction entre le roman et la bande dessinée, dans lesquelles le récit, l'esthétique et l'intérêt résident dans une inventive relation entre le texte, le graphisme et l'image.

Dans son essai *La bande dessinée. Une littérature graphique*, Thierry Groensteen relate l'histoire de l'émergence de cette étiquette, issue tant des lecteurs, des libraires que des créateurs :

Pour des raisons qu'il paraît nécessaire d'élucider, l'idée que le public s'est faite d'une bande dessinée alternative (souvent qualifiée d'« indépendante » par référence aux labels indépendants dans la musique) s'est cristallisée, ces dernières années, autour d'un concept assez flou : celui de *roman graphique*. Il est bien difficile de donner un contenu précis à cette expression, littéralement traduite de l'américain *graphic novel*. Utilisée pour la première fois par le critique américain Richard Kyle en 1964, l'appellation fut revendiquée – dans l'ignorance de ce précédent – par l'auteur Will Eisner au moment de la publication de son livre *A contract with God*, en 1978. Or cet ouvrage rompt avec les usages de l'industrie du *comic book* sous trois aspects au moins : le parti pris du noir et blanc, une pagination plus étoffée, enfin une conception de la page où texte et dessins s'entrelacent de façon plus libre que dans la mise en page traditionnelle<sup>6</sup>.

Comme on pourrait s'y attendre, c'est pour se distinguer et se dégager d'autres genres que le roman graphique apparaît : ainsi, aux États-Unis on aurait « adopté *graphic novel* parce que le terme de *comic book* paraissait inapproprié pour des bandes dessinées "sérieuses" et de quelque ampleur ».

Avec une certaine dérision, un critique de *Voir* admet que « l'expression *roman graphique* semble parfois être une façon un peu condescendante de se dissocier de la bande dessinée et des *comic books*<sup>7</sup> », quoique dans le

<sup>5</sup> Jean-Paul Gabilliet, « Du comic book au graphic novel : l'europanisation de la bande dessinée américaine », *Image & Narrative*, vol. 6, n°2, août 2005.

<sup>6</sup> Thierry Groensteen, *La bande dessinée. Une littérature graphique*, Toulouse, Éditions Milan, 2005, p. 75.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>8</sup> Kevin Laforest, « Illustre illustrateur », *Voir Maurice*, 5 mars 2009.

<sup>4</sup> Voir Daniel Chartier, *La spectaculaire déroute de l'Islande. L'image de l'Islande à l'étranger durant la crise économique de 2008*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 2010, pp. 10-11.

cas qui nous intéresse, *Rapide Blanc* de Pascal Blanchet, « force est d'admettre que l'appellation est parfaitement appropriée pour décrire [s]a richesse narrative et visuelle<sup>9</sup> ». Quant à l'auteur, il dit résister aux qualifications qui pourraient limiter son œuvre : « Quand bien même qu'on mettrait n'importe quelle appellation dessus, le livre va rester le même !<sup>10</sup> »

Entre les cultures, entre les genres, le roman graphique a toutefois définitivement fini par s'installer dans les rayons des librairies et des bibliothèques comme une forme distincte : « une chose est sûre, c'est déjà un format : contrairement aux bandes dessinées [...] de la tradition franco-belge, les romans graphiques dépassent souvent la centaine de folios, et prennent la forme compacte d'un roman classique<sup>11</sup> ». Aussi, il s'agit d'une désignation éditoriale qui prend aujourd'hui une certaine importance : « en 2008, sur les 4 746 bandes dessinées publiées en France, 353 s'apparentaient au roman graphique<sup>12</sup> ».

Du côté américain, Danny Fingeroth énumère, dans son ouvrage de référence *The rough guide to graphic novels*<sup>13</sup>, les caractéristiques qui permettent de reconnaître les romans graphiques. Il s'appuie en cela sur le travail en aval des librairies, qui savent distinguer ces ouvrages parmi l'ensemble de la production de livres : « these days, écrit-il, the graphic novel is an established book category, which will have its own section in almost any decent bookshop<sup>14</sup> ». Un genre *étali* donc, mais selon lui essentiellement dans les librairies ; nous reviendrons plus loin sur le processus de consécration du genre, qui dépasse selon plusieurs le cadre strictement commercial de la vente. Fingeroth admet qu'il est plus facile de dire ce que le roman graphique n'est pas, plutôt que ce qu'il est. Il énumère une série de cinq éléments qui souvent le définissent, auxquels nous en ajoutons un sixième :

1. un art séquentiel graphique (« The "graphic" part of the term just means that the books involve graphics – or, more precisely, that they consist of sequential art (i.e. comics) of any style ») ;

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Pascal Blanchet, cité par Kevin Laforest, *ibid.*

<sup>11</sup> Laure Garcia, « Vous avez dit roman graphique ? », *Le Nouvel Observateur*, n° 2308, 29 janvier 2009, p. 63.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Danny Fingeroth, *The rough guide to graphic novels*, London et New York, Penguin Group, 2008, 302 p.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 3.

2. un récit de la coexistence d'une nouvelle (« the actual story content of a graphic novel is often more closely comparable to that of a short story or novella ») ;
3. une longueur et un format souvent comparables à ceux du roman (« a graphic novel might contain the same number of pages as a prose novel, it simply takes more space to tell a story in words and pictures ») ;
4. un rapport libre à la fiction (« a graphic novel is often not even fiction – there are many autobiographical graphic novels, as well as works of journalism, biography and history ») ;
5. une unité narrative (« a graphic novel might be a single story, or a series of interlinked stories, but it would not be simply a collection of unrelated comic strips or short pieces ») ;
6. ce à quoi il faudrait ajouter, suivant en cela les autres critiques du genre, une fusion intelligente du graphisme, du dessin et de la narration littéraire.

En somme, il s'agit d'un ouvrage de la taille d'un roman et de la consistance narrative d'une nouvelle, qui raconte une histoire fictionnelle ou documentaire à l'aide d'une construction faite de mots et d'images. Pour reprendre le roman graphique de Pascal Blanchet, on constate qu'il répond à tous ces éléments : d'un format de 157 pages, il raconte une histoire suivie, brève mais consistante, qui s'appuie à la fois sur des éléments historiques, documentaires, autobiographiques et fictionnels au moyen de la narration, du dessin, du graphisme et de la musique. Il s'agit donc bel et bien d'un « roman graphique » tel que le définit Fingeroth en 2008.

Dans son article intitulé « Graphic novel/roman graphique. La construction d'un nouveau genre littéraire », Thierry Smolderen insiste quant à lui, en s'appuyant sur la critique contemporaine, sur la complexe relation que pose le roman graphique entre le visuel et le texte, soit « la profonde adéquation entre le sujet de l'histoire et les moyens visuels utilisés pour la raconter<sup>15</sup> ». C'est aussi le cas pour la définition, à laquelle réfèrent souvent les articles et sites francophones sur le roman graphique, donnée sur le site Web du bureau montréalais du Goethe-Institut :

L'intérêt du genre réside dans une fusion parfaite de la forme littéraire narrative et de la symbolique du dessin. Pensées, discours direct, mouvement, changement de temps, de lieu et d'ambiance doivent être transmis par le graphisme et la langue de façon convaincante. C'est cette combinaison qui fait du roman

<sup>15</sup> Thierry Smolderen, « Graphic novel/roman graphique. La construction d'un nouveau genre littéraire », *Neuvième art*, n° 12, janvier 2006, p. 13.

graphique un genre à part où texte et image entretiennent un rapport intelligent.<sup>16</sup>

### Des débuts du genre à un corpus de référence

Bien que le roman graphique en soit à ses premières années, les critiques et analyses en dégagent déjà l'histoire particulière<sup>17</sup> et ils ont élu un corpus de référence, signes de la constitution d'un genre. Selon la plupart d'entre eux, ses origines remontaient à 1978, alors que l'Américain Will Eisner désigne son œuvre *A contract with God* comme un « roman graphique », de manière à le distinguer des « comic books » et à en assurer la publication. Bien qu'Eisner n'en sût rien, le terme avait été utilisé dès 1964 par Richard Kyle<sup>18</sup>, qui a fait paraître en 1976 une édition à petit tirage de *Beyond time and again. A graphic novel by George Metzger*<sup>19</sup>. On retrouve des traces des caractéristiques attribuées au roman graphique dans les œuvres de la mouvance *underground* des années 1968 à 1973, publiées dans des fascicules, qui témoignent d'une volonté de raconter par l'image et le texte un récit complet qui se dégage de la sérialité. Dans le domaine francophone, l'œuvre de Hugo Pratt (*La ballade de la mer salée*, publiée dans le périodique *Pif* en 1970), ainsi que la collection « Les romans (à suivre) » de Casterman amorcée à la fin des années 1970, sont considérées comme déterminantes pour l'évolution du genre.

Outre les titres ici mentionnés, il faut ajouter aux classiques du roman graphique<sup>20</sup> deux œuvres autobiographiques et historiques qui ont connu un immense succès populaire et critique : *Maus* (1981 à 1991 en périodiques, puis couronné d'un prix spécial Pulitzer en 1992) d'Art Spiegelman, et *Persepolis* (2000 à 2003, réuni en un seul volume en 2007) de la Franco-Iranienne Marjane Satrapi. Cette dernière œuvre a été publiée par un acteur important du roman graphique en France, qui aura une importance déter-

<sup>16</sup> [Anonyme] « Le roman graphique », *Goethe-Institut Kanada* : <http://www.goethe.de/ins/ca/lp/pj/gm/grn/frindex.htm>, site visité le 31 juillet 2010.

<sup>17</sup> Pour les États-Unis, voir le chapitre « The History. The Origins and Evolution of the Graphic Novel » dans Fingerhuth 2008, p. 11 et suiv.

<sup>18</sup> Dans un fanzine publié par la Comic Amateur Press Alliance.

<sup>19</sup> Selon Gabilliet, 2005.

<sup>20</sup> Pour un corpus complet, voir Joseph Ghosn, *Romans graphiques. 101 propositions de lectures des années 1960 à 2000*, Marseille, Le mot et le reste, coll. « Formes », 2009.

minante pour les Éditions de la Pastèque – l'éditeur de *Rapide Blanc* –, L'Association. Selon Thierry Groensteen, « L'Association, qui vit le jour en 1990, a [...] joué un rôle historique déterminant dans la prise de conscience, par toute une génération, de ce que la bande dessinée pouvait être autre chose<sup>21</sup> ». C'est elle qui a inspiré les fondateurs de la Pastèque et qui en distribue les publications en Europe.

### Évolution critique

Comme nous l'avons mentionné, l'étude du roman graphique pose comme nécessaire l'analyse de l'interaction entre l'auteur (souvent à la fois dessinateur et graphiste), l'éditeur, la matérialité du livre, le libraire, le lecteur et la critique. De manière générale, on constate que le genre est rapidement sorti des marges de l'édition spécialisée pour rejoindre les rayons généralistes, sans pour autant perdre l'aura *underground* de ses origines. Sur un autre front, le roman graphique s'est taillé une place parmi les genres *littéraires* tout en conservant un format illustré ; sa consécration comme forme littéraire fait aujourd'hui largement consensus.

C'est d'abord chez les éditeurs et les libraires que le passage hors des cercles spécialisés s'est manifesté le plus clairement : « Jusqu'alors cantonné dans les *comics bookstores*, le roman graphique bénéficie aujourd'hui de larges réseaux de distribution<sup>22</sup> ». Dans le domaine francophone, le succès de vente de *Persepolis* de Marjane Satrapi (vendu à plus d'un million d'exemplaires<sup>23</sup>) et, dans les proportions du marché québécois, le succès des albums de la série *Paul* de Michel Rabagliati aux Éditions de la Pastèque, ont fini par imposer le roman graphique dans toutes les librairies. Ce passage s'est accompagné de l'intérêt des grandes maisons d'édition pour le genre, ainsi que du choix définitif du livre comme format de publication, devant la revue, ce qui peut être considéré comme un autre signe de consécration. Pour Jean-Paul Gabilliet<sup>24</sup>, le roman graphique a gagné cette estime au terme de trois étapes distinctes :

<sup>21</sup> Groensteen, 2005, p. 74.

<sup>22</sup> Sege Ewencyk, cité par Gilles Médioni, « Les cases de l'Oncle Sam », *L'Express*, n° 2899, 25 janvier 2007, p. 78.

<sup>23</sup> Garcia, 2009, p. 63.

<sup>24</sup> Gabilliet, 2005.

1. D'abord, le choix du format : « dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, s'est constitué avec l'album un modèle européen de support éditorial véhiculant des bandes dessinées détentrices d'une légitimité culturelle minimale » ;
2. Ensuite, la présence en librairie : « les années 1990 ont vu l'entrée progressive en masse dans les librairies généralistes nord-américaines d'ouvrages en bandes dessinées [qu'on] désigne maintenant sous l'appellation générique « *graphic novels* » ;
3. Finalement, la reconnaissance du critique littéraire : « pour critiques et esthètes, le « *graphic novel* », à l'instar du roman, se conçoit dans la perspective littéraire d'une œuvre produite par un auteur manifestant une démarche créative pleine, entière et autonome ».

Dans son étude de l'émergence critique du roman graphique dans la littérature, Thierry Smolderen considère que le tournant a été la reconnaissance critique en 2001, dans les pages littéraires des journaux anglo-saxons, de *Jimmy Corrigan* de Chris Ware : « pour la première fois, un véritable consensus s'installe dans les plus grands journaux américains et britanniques pour reconnaître la pertinence et la spécificité du *graphic novel* comme forme littéraire<sup>25</sup> ».

Au Québec, le prestige de L'Association parmi les artisans du roman graphique et la connaissance des œuvres issues des éditions américaines a permis l'émergence d'une production qui se veut à la confluence des pratiques européennes et nord-américaines. Dans son *Histoire de la bande dessinée au Québec*, parue en 2008, Mira Falardeau parle d'un essor de la bande dessinée, qui peut compter sur 82 éditeurs québécois, parmi lesquels se démarquent les 400 coups (avec Mécanique générale et Zone collective), les Éditions de la Pastèque et, du côté anglais, Drawn & Quarterly, avec des ventes moyennes de 400 exemplaires par album. Si elle souligne l'élargissement des paramètres du genre, Falardeau préfère énumérer les variations observées à partir de la bande dessinée plutôt que de parler de nouveaux genres. Elle nomme ainsi « la BD d'*heroic fantasy*», les BD pour adultes avertis, les BD romans, les BD adaptations d'œuvres littéraires, les BD œuvres personnelles, les BD de recherches graphiques<sup>26</sup>, évitant de parler de « roman graphique », un terme qui n'apparaît pas dans son ouvrage. De plus, on sent particulièrement les limites du genre tel qu'elle le conçoit lorsqu'elle traite de l'œuvre de Pascal Blanchet (ici, *La fugue*),

<sup>25</sup> Smolderen, 2006, p. 11.

<sup>26</sup> Mira Falardeau, *Histoire de la bande dessinée au Québec*, Montréal, VLB, 2008, p. 140.

qu'elle considère comme « une merveille », « mais... ce n'est pas une bande dessinée, plutôt une suite de très beaux dessins<sup>27</sup> ». Ainsi à contre-courant des critiques contemporains, elle préfère exclure les romans graphiques du cadre de la bande dessinée plutôt que d'évoquer l'émergence d'un nouveau genre éditorial, à la frontière entre la bande dessinée, le roman et l'art graphique.

### Au cœur du roman graphique : les Éditions de la Pastèque

Les particularités du roman graphique – qui posent comme inséparables la narration, le dessin et la composition matérielle du livre – font en sorte que l'éditeur y joue un rôle esthétique plus important encore que pour les autres genres littéraires. Dominée par les traditions franco-belge, américaine et japonaise, la bande dessinée en général laisse aussi peu de place à la percée de corpus éditoriaux parallèles, sinon dans des niches toutes particulières, taillées sur mesure par une spécialisation qui en permet l'émergence et la reconnaissance. Enfin, le coût de fabrication des albums illustrés, plus élevé que ceux des livres exclusivement littéraires, ainsi que le faible support financier des agences de soutien à ces types d'œuvres, conduisent à une exigence de volume de ventes plus important par titre. Ces trois raisons – les particularités du roman graphique, l'importance de grands groupes éditoriaux et le contexte financier de la fabrication des albums – rendent l'aventure de l'édition graphique périlleuse, fragile et souvent, éphémère.

Guidés par leur volonté de développer une « troisième voie », entre l'américaine et la franco-belge, Martin Brault et Frédéric Gauthier disent avoir pu survivre et prospérer dans ce contexte, en dirigeant l'une des deux plus importantes maisons d'édition graphique du Québec – aux côtés de Drawn & Quarterly, qui publie en anglais – les Éditions de la Pastèque, qui a connu depuis sa fondation en 1998 de bons succès critiques et commerciaux. Pour les deux hommes, il importe d'associer dans un même geste éditorial la qualité de l'impression, du papier, de l'édition, du dessin et du récit : « Beaucoup d'auteurs considèrent que nos ouvrages sont parmi les mieux imprimés de la planète bd », dit Gauthier. « On nous reconnaît dans les librairies [...] à cause de la texture de nos albums<sup>28</sup> ». De plus, la Pas-

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Frédéric Gauthier, cité par Robert Laplante, « Un toast à la Pastèque », *La Presse*, 7 décembre 2003, cahier « Lectures », p. 5.

tèque innove en renouvelant sans cesse les styles, les formats et même, les types d'œuvres publiées : « Pour chaque titre, ils varient le format pour mieux servir la plume et le pinceau des auteurs<sup>29</sup> ». Avec *L'appareil*<sup>30</sup>, publié en 2005, la Pastèque repousse encore les limites du genre graphique, en proposant un livre entre recettes de cuisine, illustrations et planches de bande dessinée : « Poésie graphique, roman photo, livres jeunesse, graphisme et bande dessinée, la Pastèque mélange les genres<sup>31</sup> ».

C'est lors d'une table ronde au Salon du livre de Montréal en 1997 que Frédéric Gauthier et Martin Brault, pour combattre l'ambiance morose liée aux difficultés du milieu de la bande dessinée, décident de se lancer sur les traces de la maison d'édition française L'Association : leur production, dit Brault, « sortait des normes, jouait avec la pagination, le format, le noir et blanc<sup>32</sup> ». De plus, selon Gauthier, il s'agissait de rejoindre un nouveau lectorat : « Cette nouvelle forme de bédé, plus intimiste, autobiographique ou de reportage, ne s'adressait pas à des gens qui lisaient exclusivement de la bédé, mais à ceux qui lisaient aussi des romans, des essais<sup>33</sup> ». Appuyés par L'Association, qui accepte de distribuer en France leurs albums, les deux éditeurs lanceront d'abord une revue en décembre 1998, *Spoutnik*, qui rassemble une dizaine d'auteurs qui resteront fidèles à la Pastèque. Viendront ensuite le premier de la série *Paul*, *Paul à la campagne* (1999), ainsi que, entre autres, *La chasse-galerie* (2000), *L'appareil* (2005), *Red Keichup* (2007), *La bête* (2008) et trois albums de Pascal Blanchet, *La fugue* (2005), *Rapide Blanc* (2006) et *Bologne* (2007).

« Dès le début [de la maison], raconte Frédéric Gauthier, nous croyions qu'il était possible de faire de la bande dessinée d'auteur qui s'adresse à un large public et qui dépasse les tirages confidentiels<sup>34</sup> ». Les objectifs que se sont fixés les deux éditeurs en 1997 ont en grande partie été réalisés,

<sup>29</sup> Stéphanie Morin, « La Pastèque : 10 ans et toutes ses dents ! », *La Presse*, 14 décembre 2008, cahier « Arts et spectacles », p. 2.

<sup>30</sup> Charles-Emanuel Pariseau [éd.], *L'appareil*, Montréal, Les Éditions de la Pastèque, 2005, 191 p.

<sup>31</sup> Aurore Lehmann, « Deux passionnés sortent la bd de son cadre », *Les Affaires*, 26 mai 2007, cahier spécial, p. C3.

<sup>32</sup> Martin Brault, cité par Marie-Claude Fortin, « Les Éditions de la Pastèque. Les fruits de la passion », *La Presse*, 27 février 2005, cahier « Arts et spectacles », p. 13.

<sup>33</sup> Frédéric Gauthier, cité par Marie-Claude Fortin, *ibid.*

<sup>34</sup> Frédéric Gauthier, cité par Laplante, 2003, p. 5.

puisqu'ils ont contribué à lancer de nouveaux auteurs et à publier des genres originaux, tout en favorisant la reconnaissance critique de la bande dessinée, ce qui permet de la sortir des cercles spécialisés pour atteindre les librairies généralistes.

Avec un catalogue garni d'une cinquantaine de titres, de bons succès de vente en Europe et au Québec, quelques albums traduits (entre autres, en anglais, espagnol, allemand et italien) et plusieurs ouvrages reconnus par la critique, la notoriété des Éditions de la Pastèque a sans cesse grandi depuis sa fondation, en parallèle des genres qu'elle publie : « la Pastèque est maintenant considérée, écrit Robert Laplante en 2003, comme une des plus importantes maisons d'édition émergentes sur le Vieux Continent<sup>35</sup> ». La série *Paul* de l'auteur Michel Rabagliati a assuré le succès et la reconnaissance de la maison d'édition et depuis, ces albums en sont devenus l'icône : depuis *Paul à la campagne* (1999), suivi de *Paul a un travail d'été* (2002), *Paul en appartement* (2004), *Paul dans le métro* (2005), *Paul à la pêche* (2006) et *Paul à Québec* (2009), la Pastèque a développé un genre nouveau, populaire tant au Québec qu'ailleurs dans le monde. En s'associant à la Pastèque, Pascal Blanchet s'assurait ainsi à la fois de voir ses albums publiés dans l'un des lieux éditoriaux de l'émergence littéraire, et de voir respectée et valorisée l'association significative entre le texte, l'image, le graphisme et le récit qui définit ses œuvres.

### Le village de Rapide-Blanc

En partie autobiographique et documentaire, l'album de Pascal Blanchet ne fait pas exception au genre du roman graphique : son personnage principal, le village de Rapide-Blanc, a bel et bien existé et celui qui en annonce la naissance dans le récit, le président du conseil de la Shawinigan Water and Power Company, est inspiré d'un véritable financier américain. De plus, Blanchet soutient qu'un devoir de mémoire envers sa région et sa famille l'a soutenu pour imaginer et raconter l'histoire de ce village de la Haute-Mauricie. Cette exigence vise à représenter le territoire pour en assurer la mémoire : imaginer les lieux pour les « créer » dans l'imaginaire, dans une démarche large et de plus en plus présente de valorisation de l'histoire populaire, sur laquelle nous reviendrons. Brad Frenette écrit dans *The National Post* à propos de cette volonté de transmission mémorielle : « For Blanchet, telling the story of the little-known town

<sup>35</sup> *Ibid.*

imposed a sense of responsibility. While most big cities – and many rural settings – already own a place in the collective imagination, the story of Rapide-Blanc was a blank slate<sup>36</sup>.

Outre la fascination qu'exercent les villages disparus, abandonnés ou fermés du Nord – pensons pour le seul Québec à la ville minière de Gagnon, dont le gouvernement a ordonné la destruction en 1985 et aujourd'hui considérée par ses anciens résidents comme un oasis perdu ; au village fantôme de Val-Jalbert, devenu dans les années 1970 un musée en plein air qui attire encore aujourd'hui chaque année 60 000 visiteurs ; à Radisson, dont la réduction a été programmée par une remise en état systématique des paysages naturels – Rapide-Blanc subsistait principalement<sup>37</sup> dans la mémoire populaire, avant la publication du livre de Blanchet, grâce à la chanson<sup>38</sup> éponyme écrite, composée et chantée par Oscar Thiffault en 1954. Boute-en-train et taquine, celle-ci a connu un immense succès, et a été reprise par de nombreux autres interprètes, dont Dominique Michel (1962) et le groupe Beau Dommage (1984). Son refrain gaillard, « Avingra han », reprend les airs des chansons folkloriques ; l'histoire qu'elle raconte illustre, tout comme le récit de Blanchet, une liberté à mille lieues de la répression de la Grande Noireur : une femme accueille chez elle un homme qui lui demande successivement « de se chauffer », « de se couler », puis « de l'embrasser », ce qu'elle accepte coup sur coup, puisque, comme elle le dit : « Mon mari est au Rapide Blanc/ Y a des hommes de rien qui rentrent pis qui rentrent/ Y a des hommes de rien qui rentrent pis ça m'fait rien ». Finalement lorsque l'homme lui dit, après l'avoir embrassée, qu'il voudrait « s'en aller », alors la femme se met en colère : « Ah ben elle dit sacre ton camp ben hardiment »... « Avingra han ! »

Quoique cela ait une portée plus restreinte, il faut aussi mentionner une autre « représentation » du village de Rapide-Blanc, puisque depuis 2006

<sup>36</sup> Brad Frenette, « Poetic urban planning. Pascal Blanchet illustrates the story of Rapide Blanc, the life and death of idyllic industry town », *The National Post*, 23 octobre 2007, p. A1-6.

<sup>37</sup> Il y aurait aussi un roman populaire de Pierre Saurel qui en reprend le nom : *Le meurtre du Rapide Blanc. Grand roman policier* (Montréal, Éditions PJ, 1963, 32 p.), mais les indications géographiques en sont trop floues pour qu'il puisse être considéré comme une représentation du village.

<sup>38</sup> Il n'est pas inopportun de souligner que le village vivait dans la mémoire populaire par une chanson, alors que Pascal Blanchet dit s'être d'abord inspiré de la musique et de la chanson pour composer son récit.

ses anciens habitants publient un site Web<sup>39</sup> qui a pour but de « recréer virtuellement cet ancien village<sup>40</sup> » et qui fait revivre par l'histoire, les photos personnelles, les anecdotes, un plan et bien sûr, la chanson de Thiffault, la mémoire de Rapide-Blanc, devenu pour ses anciens résidents un paradis perdu : « Je veux que les gens revivent de façon virtuelle, raconte le créateur du site Paul Desbiens, cette oasis au beau milieu de la forêt québécoise<sup>41</sup> ». L'importance de la musique et de la chanson, la liberté et le caractère idyllique du village se retrouvent tous dans la composition du roman graphique de Blanchet, qui reprend ainsi les grandes lignes de représentation de ce lieu. Il aurait ainsi, selon Suzanne Alyssa Andrew du *Toronto Star*, réanimé par l'art et la littérature la mémoire d'un lieu ouvrier du Nord : « Blanchet has rescued the memory of a northern ghost town from oblivion<sup>42</sup> ». Les lieux vivent des représentations culturelles qui en sont issues : l'album de Blanchet ajoute une strate discursive à la construction culturelle de Rapide-Blanc, qui continue ainsi à jouer un rôle dans la géographie imaginaire du Québec.

Blanchet s'inspire de certains des faits historiques qui ont marqué l'histoire de la Haute-Mauricie et qui ont précédé et accompagné la création du barrage et du village de Rapide-Blanc au début du 20<sup>e</sup> siècle : son roman graphique s'ouvre d'ailleurs sur une longue scène au siège social de la Shawinigan Water and Power Company sur la place d'Armes dans le Vieux-Montréal, où se prend, dans le roman, la décision de bâtir un village utopique pour attirer les ouvriers vers le Nord. L'œuvre laisse une large place à l'architecture de l'édifice qui a appartenu à la compagnie : l'édifice Aldred, ainsi qu'au président de la SW&PC, John Edward Aldred. Blanchet prend toutefois quelques libertés : Aldred devient dans *Rapide Blanc* Alfred ; l'édifice complété en 1931 apparaît terminé en 1928 pour les besoins graphiques du roman, puisqu'il représente à la perfection les sphères du pouvoir qui ordonnent des changements industriels sur un territoire éloigné, apportant dans la forêt une modernité inattendue.

<sup>39</sup> Paul Desbiens et Guillaume Ricard, *Le Rapide-Blanc* : <http://www.lerapideblanc.com>, site visité le 22 juillet 2010.

<sup>40</sup> Patrick Vaillancourt, « Le village Rapide Blanc renait », *L'écho de La Tuque*, 1<sup>er</sup> avril 2006.

<sup>41</sup> Paul Desbiens, cité par Patrick Vaillancourt, *ibid.*

<sup>42</sup> Suzanne Alyssa Andrew, « A graphic homage to a company town », *The Toronto Star*, 23 décembre 2007, p. D6.



L'édifice Aldred, le patron de la SW&PC, le village et le barrage de Rapide-Blanc jouent tous les quatre des rôles importants dans le roman de Pascal Blanchet et ils méritent qu'on présente ce que l'histoire nous en dit, pour mieux apprécier leur place dans l'œuvre. Phare de la modernité dans le Vieux-Montréal, l'édifice Aldred<sup>43</sup> prend symboliquement place entre 1929 et 1931 sur la place d'Armes, haut lieu historique de Montréal aux côtés de l'église Notre-Dame. Commandé par la société Aldred dans un style qui rappelle l'Empire State Building de New York, ce gratte-ciel de 23 étages symbolise l'industrialisation à l'américaine qui caractérise cette période de l'histoire économique du Québec. De plus, on a dû démolir deux institutions canadiennes-françaises pour en permettre l'érection : la librairie Granger et Frères, ainsi que la Banque Jacques-Cartier, qui se situaient là où prend place ce qui deviendra le siège social de la SW&PC. L'homme derrière cet édifice est un *self-made man* américain d'origine modeste, John Edward Aldred<sup>44</sup>, né dans une petite ville du Massachusetts : en 1898, il devient l'un des fondateurs de la SW&PC, puis son trésorier et président. Sous sa gouverne, la compagnie devient l'un des plus importants producteurs d'électricité du Québec ; c'est à lui que l'on doit la ville planifiée de Shawinigan, sur la rivière Saint-Maurice, ainsi que le village de Rapide-Blanc. La centrale de Rapide-Blanc se situe à 60 kilomètres au nord de la ville de La Tuque : aujourd'hui encore, seul le train et des chemins forestiers en permettent l'accès. Annoncée à la fin des années 1920, érigée pendant la crise économique et terminée en 1934, elle ne prendra une importance stratégique que pendant la Deuxième Guerre mondiale, alors qu'elle alimente en électricité les industries militaires. La création de la société d'État Hydro-Québec en 1944, puis le vaste programme de nationalisation amorcé lors de la Révolution tranquille, font passer la centrale dans le giron étatique en 1963, mettant fin à la SW&PC. Comme le raconte Blanchet, c'est pour s'assurer que les ouvriers acceptent de vivre dans une région isolée que la compagnie érige un village modèle près du barrage, sur le luxueux modèle des *garden cities* anglaises, avec tout le confort moderne : la soixantaine de familles qui y habitent disposent ainsi

de maisons de brique chauffées à l'électricité, d'une auberge, d'une école, de deux églises, d'un magasin général et même d'une usine de filtration et d'une clinique. Pour les loisirs, on aménage une plage, un terrain de curling, de hockey, de tennis et de balle-molle, ainsi qu'une piste de ski alpin. La modernité des lieux contraste avec l'environnement de la région. La prise de contrôle par Hydro-Québec en 1963 conduit en 1969 à l'automatisation de la centrale, puis à la mutation des employés et à la fermeture du village en 1971 : n'en subsiste que sept maisons rénovées qui servent aux visites des techniciens de la compagnie, ainsi qu'à ses retraités, qui peuvent les emprunter<sup>45</sup> comme résidences de villégiatures. Autant le discours qui accompagne la création du village et du barrage traduit l'enthousiasme industriel du début du 20<sup>e</sup> siècle, autant celui de la société d'État témoigne de l'utilitarisme social qui caractérise la Révolution tranquille. Pour justifier la fermeture du village en 1969, Hydro-Québec identifie quatre raisons qui motivent sa décision, dont l'éloignement, les coûts et le roulement de personnel, ainsi que le désir des travailleurs d'accéder au confort urbain :

L'amélioration du niveau de vie au Québec fait que l'employé, quel qu'il soit, désire œuvrer à proximité des centres commerciaux, des maisons d'éducation, des hôpitaux, bref il veut bénéficier des facilités urbaines. Or, dans un village comme Rapide-Blanc, il est financièrement impossible de procurer aux résidents tous les avantages de la vie moderne<sup>46</sup>.

L'argumentation paraît simple : la modernité se trouve en ville, l'employé veut en profiter donc il souhaite y travailler et y vivre. Pourtant, et nous y reviendrons, tout dans le récit de Pascal Blanchet contredit cette idée : les villageois vivent à Rapide-Blanc dans le plus grand confort, ils ont accès aux films, à la musique et aux produits commerciaux de leur temps et semblent connaître un haut niveau de bonheur, auquel seule la décision de la société d'État met brutalement fin. L'histoire de Rapide-Blanc s'inscrit donc dans l'éphémère et la rapidité des mouvements qui ont marqué l'histoire du Québec au 20<sup>e</sup> siècle : entre 1928 et 1971, le village est annoncé, bâti, habité, puis déserté et détruit. Il n'en subsiste donc que la légende et les représentations culturelles qui en cultivent la mémoire, ce que *Rapide Blanc* contribue doublement à renforcer : « Blanchet appears to

<sup>43</sup> Voir à ce sujet la fiche technique préparée par la ville de Montréal et le Ministère de la culture et des communications du Québec : [http://www.vieux-montreal.qc.ca/inventaire/fiches/fiche\\_bat.php?sec=p&num=i0](http://www.vieux-montreal.qc.ca/inventaire/fiches/fiche_bat.php?sec=p&num=i0), site visité le 25 juillet 2010.

<sup>44</sup> Voir [http://www.vieux-montreal.qc.ca/inventaire/fiches/fiche\\_pers.php?id=359](http://www.vieux-montreal.qc.ca/inventaire/fiches/fiche_pers.php?id=359), site visité le 25 juillet 2010.

<sup>45</sup> Voir à ce sujet le site de l'Association des retraités d'Hydro-Québec de la Mauricie, à <http://www.arhqm.com>, site visité le 25 juillet 2010.

<sup>46</sup> Monique Desbiens, « L'automatisation continue son œuvre. Fermeture du village de Rapide Blanc », *L'Écho*, 29 janvier 1969.



have the soul of the archivist. From subject to style, it's about rendering the ephemeral »<sup>47</sup>.

### *Rapide Blanc : graphisme et narration au service l'un de l'autre*

*Rapide Blanc* reçoit tant en français qu'en anglais un accueil enthousiaste : dans les médias spécialisés, on parle d'« une œuvre majeure »<sup>48</sup> qui permet de dépasser les limites du genre<sup>49</sup>, en somme, « une merveille à regarder, feuilleter, savourer et contempler, une réussite tant graphique que narrative<sup>50</sup> ». C'est toutefois en anglais que la réception se fait à la fois plus enflammée et plus élaborée. Il est vrai qu'une publication chez l'éditeur montréalais Drawn & Quarterly n'est pas une mince affaire : selon le *Vancover Courier*, la maison d'édition « has earned a reputation as one of the world's most innovative comics publishers »<sup>51</sup> ; pour *The Gazette* : « Graphic novels by top comics artists from all over the world are published in Montreal by Drawn & Quarterly »<sup>52</sup>. Parmi celles-ci, *White Rapids* est accueilli presque unanimement comme une œuvre majeure. Voici quelques-uns des commentaires recueillis sur le roman :

« The most visually stunning graphic novel of the year » (*Eugene Weekly*, 13 décembre 2007).

« The elegance of its aesthetic is sure to propel him [Blanchet] to the forefront of cartooning culture » (*The Walrus*, décembre 2007).

« *White Rapids* isn't the first graphic novel to combine stunning images with minimal text, but it's probably the first to do so in deluxe, Art Deco travel poster-style. In a word, it is gorgeous » (*AELAQ*, vol. 11, n° 1, automne et hiver 2007).

<sup>47</sup> Frenette, 2007, p. AL-6.

<sup>48</sup> [Anonyme], « *Rapide Blanc*, une œuvre majeure », *Klare lijn international*, 28 janvier 2007, <http://klarelijninternational.midiblogs.com/archive/2007/01/28/rapide-blanc-une-oeuvre-majeure.html>, site consulté le 10 août 2010.

<sup>49</sup> « This graphic novel [...] surpasses the genre's confines ». [Anonyme], « *White Rapids* », *Thick Magazine*, 24 septembre 2007.

<sup>50</sup> *Klare lijn international* 2007.

<sup>51</sup> Shawn Conner, « More than meets the eye in latest batch of graphic novels; Quebec company towns, atomic bomb test fallout, post-Rapture sinners », *Vancover Courier*, 9 novembre 2007.

<sup>52</sup> Daniel McCabe, « Moving beyond superheroes », *The Gazette*, 1<sup>er</sup> mars 2008, p. B-3.

La critique note particulièrement la qualité des images, le caractère mythique et condensé du récit, la fusion habile entre les genres, la recherche graphique, la qualité de l'impression et de l'édition, l'utilisation de la musique comme élément du récit et accompagnement de l'œuvre, ainsi que les enjeux politiques qu'elle soulève.

Né à Trois-Rivières en 1980, Pascal Blanchet a été illustrateur pour plusieurs éditeurs, revues et journaux prestigieux, travaillant entre autres pour Penguin Books, *The New-Yorker* et *The National Post*. Il a publié trois albums aux Éditions de la Pastèque. *Rapide Blanc*, son deuxième album, est aussi le plus volumineux : alors que *La Fugue* ne comptait que 133 pages et *Bologne*, 64, *Rapide Blanc* en comporte 156. La double volonté de réaliser une œuvre réussie à la frontière entre le dessin, le graphisme, l'architecture et la musique et celle de transmettre la mémoire des gens qui ont vécu dans un village de la Haute-Mauricie explique l'ampleur de ce roman graphique. Lorsque l'œuvre a été publiée en anglais, Blanchet s'est dit surpris de l'intérêt qu'on lui portait : « Blanchet was also doubtful that English readers would care much about the history of an obscure little Quebec town »<sup>53</sup>. En fait, la qualité graphique de l'album, l'heureuse interaction entre les genres, la fascination pour un poste isolé du Nord devenu un havre du modernisme ont permis le succès critique de *White Rapids* dans toute l'Amérique du Nord. L'auteur a récolté pour cet album une mention spéciale au prix Marcel-Couture et aux États-Unis, le journal satirique *The Onion*, basé à Chicago, l'a nommé « Best Comic of 2007 »<sup>54</sup>.

L'art déco influence sa manière de représenter. Selon lui, « les œuvres Art déco sont [...] d'une efficacité effroyable quand il s'agit de communiquer des messages »<sup>55</sup>. Le design industriel et l'illustration publicitaire des années 1950 jouent aussi un rôle considérable dans l'élaboration de son esthétique. Enfin, la critique lui reconnaît quelques influences en bande dessinée<sup>56</sup>, notamment celle d'Étienne Davodeau (*Les mauvaises gens*, 2005), de Seth (pseudonyme de Gregory Gallant), ainsi que celle du « père » du design industriel, Raymond Loewy. Quoiqu'il en soit, ce roman graphique est bien loin de la bande dessinée telle qu'on l'a connue, qu'elle soit

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> Noel Murray, Keith Phipps et Tasha Robinson, « The Best Comics of 2007 », *The Onion's A.V. Club*, 3 janvier 2008.

<sup>55</sup> Adeline Corréze, « Pascal Blanchet. Images jazzées », *Le Libraire*, 5 avril 2007.

<sup>56</sup> Voir à ce sujet *Klare lijn international* 2007.

d'inspiration franco-belge ou américaine : la fusion des genres, l'absence de cases, de bulles, de pagination, de personnages même confirmant qu'on a ici affaire à un genre qui s'écarte des modèles antérieurs. Son esthétique facilement reconnaissable est le fruit d'une technique qui lui est propre : il travaille à l'aide d'un logiciel d'illustration<sup>57</sup>.

Pour le lecteur, l'influence du graphisme, de la publicité, de l'architecture et de la musique se joue sur toutes les pages et chacune des formes s'insère dans un tout qui permet de constituer la trame narrative. De front, la musique parcourt cette œuvre de Blanchet, tout comme elle le faisait dans *La figure*, son album précédent et ce, à quatre niveaux au moins : d'abord, l'auteur a voulu donner une musicalité – souvent inspirée du jazz – à la facture visuelle de son récit, c'est-à-dire aux courbes, lignes et articulations entre le décor et les personnages. Il dit à ce propos : « I think the first influence on the book is music. I tried to swing lines, to give them a musicality<sup>58</sup> ». Cet effort est particulièrement réussi dans quelques pages, par exemple celle où, sur la page de gauche, un dessinateur appuyé sur sa table forme un angle de 45 degrés au bout duquel se profile les courbes de la fumée de sa cigarette – dans un silence inquiet auquel répond sur la page de droite la tour de l'horloge à 90 degrés, qui s'apprête à sonner d'un instant à l'autre. Ensuite, la musique et les sonorités se représentent dans le texte et le dessin eux-mêmes par la forme, la taille, la texture, la direction et la place des polices : du petit « allô ? » blanc dans la vaste salle des machines du barrage, qui illustre à merveille une douce voix inquiète, jusqu'au magnifique « Meexiico ! » (une chanson de Luis Mariano, 1951) qui s'étend sur 8 pages et désigne la liberté du temps des vacances. Troisièmement, plusieurs dessins illustrent les sons qui accompagnent les scènes qu'ils représentent : sur le barrage, un immense « AAAARW WRAAAAN » entoure la sirène d'alarme ; du club de curling s'échappent des notes de musique ; des deux écoles s'élèvent « Mary had a little lamb » et « Marie avait un mouton », etc. Enfin, et cela apparaît particulièrement intéressant, à chacune des scènes du roman graphique correspond à la toute fin de l'ouvrage une discographie avec 21 titres de scène, titres de mortecau, artistes et dates d'enregistrement : d'un concerto de piano de Gersh-

<sup>57</sup> « L'illustrateur poursuit ici sa quête d'un esthétisme très vectoriel – à savoir conçu à l'aide d'un logiciel d'illustration », écrit Fabien Deglise, « Faire danser les fantômes », *Le Devoir*, 11 novembre 2006, cahier « Livres », p. F-32.

<sup>58</sup> Pascal Blanchet, cité par Michael C. Loral, « Pascal Blanchet on *White Rapids* », *Newsrama*, 17 janvier 2008.

win en passant par *Marinella* de Tino Rossi. *You are my sunshine* de Bing Crosby, *Tom Dooley* des Compagnons de la chanson jusqu'à l'inévitable *Rapide Blanc* d'Oscar Thiffault, c'est tout le récit qui prend vie au son de la musique et tout un pan de la culture populaire qui défille ainsi, accompagnant la chronologie du village.

Dans l'élaboration de l'œuvre de Blanchet, non seulement c'est la musique qui occupe la plus importante place, mais c'est également elle qui constitue la première étape de la démarche de création, avant même le dessin ou le récit : « En fait, confie-t-il, le dessin vient très tard dans la création. La musique, c'est ce qui déclenche le processus, ce qui donne la coloration du livre ; l'histoire se développe autour d'une pièce, des solos, des ambiances ». Certains critiques ont d'ailleurs évoqué la ressemblance entre l'œuvre et une partition musicale, notamment « l'ouverture » qui raconte la genèse de *Rapide-Blanc*. S'y ajoutent par la suite l'architecture, celle des édifices, des intérieurs, des espaces urbains et des paysages ; un découpage qui rappelle le cinéma, et puis le design ; la mode ; la publicité ; la cartographie.

Par exemple, en couverture, seuls un poteau électrique, un barrage, une rivière et la forêt présentent fort habilement le cadre de l'œuvre ; dès la page titre, les éléments graphiques du titre ont été mis en page sur le modèle d'un mobile de Calder – prélude de la modernité. La narration annoncée s'insère au cadre visuel, par exemple dans l'ouverture, où c'est l'enseigne de rue, sur un lampadaire, qui annonce que « Ce soir-là, on allait prendre des décisions » alors qu'une fenêtre éclairée dans l'édifice Aldred, haut perchée, signale la présence d'une autorité qui veille sur le monde. Certaines pages ne présentent que la grandeur des éléments architecturaux de l'édifice Aldred, en insistant sur le rapport de force entre la direction et les décisions qui s'ensuivent : « Quelques vingt étages plus haut ». Pour accentuer l'attente de la décision (qui s'étire sur vingt pages, accompagnée d'un Concerto pour piano de Gershwin), on voit le grand patron J. E. Alfred de profil dans la salle du Conseil, guidé par la devise de la compagnie : « Servir le peuple ».

Un dialogue sans personnage met en place les enjeux de la construction du village, et les raisons de son caractère utopique :

Y'a quoi dans les alentours ?

RIEN.

C'est perdu en plein bois.

Mais comment faire accepter à des employés d'aller vivre là ?

Dans une des planches les plus efficaces, sur la page de gauche : J. E. Alfred utilise un téléphone ; sur la page de droite : un schéma de l'immeuble Aldred avec une flèche descendante qui part de la « Direction » jusque vers le « Département d'architecture », dans lequel on pénètre par l'ordre lancé ainsi : « Un village ! Plan, élévations et devis pour demain 8:00h ! ».

Tout la composition matérielle du roman – fruit d'un travail conjoint de l'éditeur et de l'auteur, comme c'est souvent le cas pour les romans graphiques – ajoute au sens de l'œuvre : la texture rugueuse du papier, l'économie des couleurs (imprimé en bi-chrome sur du papier blanc, dans des tons orangés et bruns), certains détails des 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> de couverture (motifs de bois, qui rappellent à la fois les ressources ligneuses de la Mauricie et le fait que ce livre – en tant qu'objet – provient de la forêt), la mise en page variable, l'ajout de documents historiques et de cartes et enfin, l'intégration d'éléments de l'édition (publicité, discographie, biographie de l'auteur) conduisent à une forte impression d'œuvre combinant à la fois la matérialité, le visuel, le narratif, le paratexte et le contexte.

Dans l'album de Blanchet, le village de Rapide-Blanc est au cœur du récit : aucun autre personnage, sauf le président de la Shawinigan Water & Power, n'y occupe une place centrale, les autres étant symbolisés par une série de silhouettes qui évoquent davantage le collectif que le particulier. Comme le remarque Nicolas Dickner, « le récit est étonnamment dépourvu de personnages principaux – sinon le village lui-même<sup>59</sup> ». C'est d'ailleurs son histoire, construit à la manière d'une biographie – « the birth, life and death of the idyllic small town community<sup>60</sup> » – qui forme la trame narrative de *Rapide Blanc*. C'était là la volonté de l'auteur de tracer, par les images et les mots, le parcours historique de ce village oublié : « I wanted the village as the main character, raconte Blanchet, [...] to try to give a bit of a cold look on the story – the same kind of look that big boss must have had on that village<sup>61</sup> ». C'est là aussi, pour la critique, l'une des rares faiblesses de l'œuvre : « If *White Rapids* has a problem, it's that the main character is the town, and lacks a human protagonist to carry the story through<sup>62</sup> ». Le style unificateur par lequel sont esquissés les habitants du village, s'il permet d'atteindre le collectif, empêche cependant le lecteur de s'identifier à l'un d'entre eux, bien qu'il puisse partager l'ambiance heu-

<sup>59</sup> Nicolas Dickner, « La banlieue boréale », *Voir*, 17 mai 2007.

<sup>60</sup> Michael C. Lora, « *White Rapids* », *Newsarama*, 26 novembre 2007.

<sup>61</sup> Pascal Blanchet, cité par Lora, 2008.

<sup>62</sup> Conner, 2007.

reuse qui découle des représentations de la vie idyllique du village : « We never meet or get to know any individual residents, those we do see are drawn in a unified style – all sporting generally exaggerated noses, with one eye visible to the viewer and perpetual grins on their faces<sup>63</sup> ».

Le choix de considérer le village comme personnage principal du récit, s'il déçoit certains lecteurs, apparaît cependant comme un défaut mineur en regard de l'interaction entre l'image et le texte, saluée de toutes parts comme une réussite exceptionnelle. Plusieurs remarquent que le texte doit ici partager l'espace avec le graphisme, l'architecture et le dessin : « Blanchet describes the life of the town as a utopian idyl in the images of pages with almost no text<sup>64</sup> », écrit Nancy Tousley. La construction narrative du roman graphique s'appuie aussi sur un autre maillage, celui entre faits historiques et fiction : « The book is a blend of fact and fiction, part sequential history and part recollection<sup>65</sup> ». Ces différentes associations peuvent paraître diluer la qualité purement littéraire de l'œuvre, mais au final, l'assemblage proposé répond à une volonté de raconter d'une manière nouvelle, qui répond aux impératifs du genre : « Blanchet's emphasis on graphics rather than text does not undermine his storytelling abilities<sup>66</sup> ».

La trame narrative est ainsi bâtie en fonction, d'une part, de la nécessité de ne pas laisser le commentaire étouffer le récit, qui est celui d'un personnage forcément silencieux, soit le village de Rapide-Blanc, auxquels les personnages donnent vie de manière collective ; d'autre part, de laisser au dessin, mieux que toute autre forme, le soin de donner le rythme temporel au récit, qui couvre une cinquantaine d'années, et que le lecteur perçoit à travers les changements de style du design graphique et commercial, de l'architecture et de la mode. Selon Suzanne Alyssa Andrew, cette double construction permet optimalement au roman de traduire, à la manière d'un documentaire, la richesse iconographique du 20<sup>e</sup> siècle :

To show the progression of decades, Blanchet slowly shifts his illustration style from angular Art Deco to a curvier Machine Age Modern. While the buildings and characters representing SW&P Co. are drawn with consistently

<sup>63</sup> Jillian Steinbauer, « *White Rapids* by Pascal Blanchet », *The Daily Cross Hatch*, 6 février 2008.

<sup>64</sup> Nancy Tousley, « A remembrance of things past », *The Calgary Herald Blog*, 5 décembre 2007.

<sup>65</sup> Frenette, 2007, p. AL-6.

<sup>66</sup> Alex Weisler, « The literary picture show », *The McGill Daily*, 28 janvier 2008.

sharp lines, the inhabitants of Rapide-Blanc begin as suspenders-clad workers in the '30s and evolve with the time – wasp-waists and flannel trousers in the '40s and '50s to beehives and sweaters in the '60s. The final inhabitants leave in sundresses and T-shirts by the early '70s<sup>67</sup>.

Paradoxalement, si l'usage minimal des mots au profit de l'image conduit le lecteur à travers les décennies du 20<sup>e</sup> siècle, il conduit également à élever le récit au-delà de l'individuel, vers une dimension idyllique, mythique et universelle, ainsi que le propose Ed Janzen : « His streamlined style relocates *White Rapids* from the realm of history to that of myth<sup>68</sup> ».

Ce passage de l'histoire au mythe dévoile une volonté, de la part de l'auteur, de transmettre une mémoire individuelle (le récit de son grand-père, qui a travaillé pour la SW&PC) et collective : celle d'une aventure moderniste en plein Nord et celle d'une utopie sociale révolutionnaire qui a laissé, avant ce roman graphique, bien peu de traces culturelles. La nécessité d'imaginer le lieu et de lui donner la forme d'une œuvre se serait ainsi imposée comme une exigence. Cela a aussi influé sur l'esthétique de l'œuvre et sur la façon de construire la trame narrative, dans un cadre où le collectif prend les devants et donne à l'individuel la possibilité de s'épanouir : « This is more like an encyclopedia article than a novel, as if Blanchet read about the town and felt that he could draw out a story and emotions from this impersonal collective narrative<sup>69</sup> ».

Curieusement, la composante mythique du roman graphique de Blanchet révèle aussi un rapport caractéristique à l'imaginaire du Nord : pour la plupart des lecteurs, qui pourtant connaissent la forêt boréale, celle-ci demeure en partie exotique – lointaine, hostile, fascinante, elle soulève à la fois la peur et un incompréhensible désir de la découvrir, de l'appropriiser et de s'y fonder. Le village de Rapide-Blanc fait office de lien inopiné, mais réussi, entre le confort contemporain et la rudesse de la forêt boréale : « It's the American dream, écrit Michael C. Lora, written into the Canadian wilderness<sup>70</sup> ». Domesticqué, le territoire sauvage séduit. De plus, sa facture moderne le transforme en utopie, selon un double rapport : d'une

<sup>67</sup> Andrew, 2007, p. ID-6.

<sup>68</sup> Ed Janzen, « White Rapids », *ALAQ Montreal Review of books*, vol. 11, n° 1, automne-hiver 2007.

<sup>69</sup> Derik A. Badman, « White Rapids by Pascal Blanchet », *MadInkBeard*, 3 décembre 2007, <http://madinkbeard.com/blog/archives/white-rapids-by-pascal-blanchet>, site consulté le 13 août 2010.

<sup>70</sup> Lora, 2007.

part, l'aspect « rétro-futuriste » des équipements et constructions (la salle de contrôle du barrage, les cartes, les édifices, les salles de réunion, les ponts et tunnels, etc.) contraste avec la présentation « exotique » de la forêt vierge ; d'autre part, le « progrès » moderniste semble porté par un courant enthousiaste qui induit une forme de nostalgie, celle d'une époque où le contrôle de la nature par l'homme était un bienfait : « when industry was a code for mankind moving forward, an era when the future was an exciting fad for people to buy into<sup>71</sup> ».

Plusieurs sont les critiques qui dénotent à quel point le caractère mythique du récit est renforcé par l'esthétisme de l'auteur : en favorisant les lignes courbes qui réduisent les détails au profit de l'abstraction et de la simplification des personnages et du paysage, non seulement Blanchet s'inscrit dans une tradition iconographique minimaliste de représentation du Nord (ne pensons ici qu'aux tableaux de Jean Paul Lemieux), mais il contribue à se dégager de l'Histoire au profit du mythe. Aussi, l'intégration des interventions textuelles aux éléments graphiques représentés (par exemple, la narration apparaît dans le répertoire d'un immeuble) réduit la distance entre la représentation géographique, historique et imaginaire, au profit d'un amalgame qui produit des archétypes.

L'idéalisme du 20<sup>e</sup> siècle conduit à la construction dans la forêt boréale d'une cité utopique, faite pour attirer les ouvriers loin des grandes villes. Le bonheur qui paraît s'en dégager – des personnages souriants, de l'abondance des produits en vente à la coopérative aux soirées de danse et de cinéma jusqu'aux sports d'été et d'hiver – provoque un sentiment de nostalgie, accentué par le même effet que provoquerait un album de photographies anciennes, ici symbolisé par les tons sépia du roman graphique. Aussi la fermeture du village apparaît-elle d'autant plus dramatique qu'elle met fin non seulement à Rapide-Blanc, mais à l'esprit de toute une époque, celle faite d'une multitude de petits bonheurs individuels.

Selon l'écrivain Nicolas Dickner, c'est là l'une des grandes leçons de *Rapide Blanc* : celle du devoir de mémoire envers une histoire populaire, celle que l'on retrouve dans les albums de photos de famille, dans les films amateurs, les histoires personnelles, les journaux intimes, les lettres, les récits oubliés, les factures d'hôtel, les notes manuscrites laissées dans un livre :

<sup>71</sup> John E. Mitchell, « White Rapids », *North Adams Transcript*, 13 décembre 2007.

Voilà un dossier auquel les historiens ne se sont pas encore attaqués. Toute une tranche de l'histoire du Québec hibernique encore dans des milliers de carrousels poussièreux, au fond de nos placards. Il s'agit naturellement d'une histoire souterraine, avec un h minuscule, celle où votre oncle Maurice fait le pitre, coiffé d'une casquette des Expos. Où votre petit frère apprend à faire du vélo. Où la cousine Jeanne rajuste son voile de mariée, assise sur le siège du mort dans une spectaculaire Chevrolet Impala jaune.

L'histoire, en fin de compte, que raconte Pascal Blanchet avec sa superbe bande dessinée *Rapide Blanc*<sup>72</sup>.

Une histoire du silence, donc, enfin rendue lisible par les mots et les images d'une œuvre composite, difficile à classer, ni fiction ni documentaire, mais profondément enracinée dans un réel passé dont on saisit avec ravissement l'importance : une histoire populaire au vrai sens du terme, non celle de la culture populaire, mais celle vécue comme une multitude de petites histoires contradictoires et sans importance historique, sauf celle de raconter le monde tel qu'il a été vécu.

Pascal Blanchet n'oublie pas l'Histoire pour autant. Selon certains commentateurs, il y a dans son œuvre une critique du monde consumériste et utopiste du 20<sup>e</sup> siècle, subtile et efficace, qui passe par l'énonciation du bonheur sans encombre de sa représentation : joie de consommer, joie du progrès, joie de la nouveauté matérielle. Son « somptueux récit en hommage à l'industrialisation (parfois intempestive) du Québec<sup>73</sup> » permet une interprétation politique large des enjeux qu'il convoque. Pour Alex Weisler, « it is unclear whether *White Rapids* is intended as a commentary on technology and corporatism, but the scarcity of text and emphasis on images allows for interpretation and consideration<sup>74</sup> ». La brutalité de l'action capitaliste et la passivité des habitants du village face à la fermeture de ce dernier apparaissent comme des marqueurs politiques. Pour John E. Mitchell<sup>75</sup>, le roman graphique de Blanchet peut être lu, à l'ère de l'inquiétude environnementale, à la fois comme un rafraîchissant souvenir d'une époque révolue – aujourd'hui considérée comme naïve – où l'on croyait aux vertus du progrès industriel, ainsi que comme une critique acerbe de cette même époque, puisque le bonheur de tout un village est interrompu subitement par un geste corporatif du même ordre que celui qui en avait décidé

la construction. Fable contre le capitalisme et l'industrialisation, roman écologiste en filigrane, cela peut certes se défendre. Il demeure par ailleurs surprenant, à la lecture de ces critiques, que personne ne mentionne l'un des aspects politiques les plus saisissants de l'œuvre pour qui connaît et suit la production culturelle québécoise, soit la profonde critique de la Révolution tranquille, ici manifestée par Hydro-Québec, dont l'apparition annonce dans le récit, non le début d'un grand bond en avant, tel que l'historiographie le défend, mais la fin du bonheur.

Cette relecture historique propose l'idée que la mise à mort de l'utopie sociale que constitue le village de Rapide-Blanc soit accomplie par l'un des instruments de la Révolution tranquille. Plus encore, la Grande Noirceur des années duplessistes, celles où le capital américain (représenté par Aldred) prend le contrôle du pays et de ses ressources en exploitant les travailleurs, apparaît plutôt ici comme une grande fête de la découverte du confort, du loisir et du bonheur. Du point de vue de l'imaginaire territorial, le roman de Blanchet déplace aussi les standards : l'extrême-région, décrite par le commentaire étatique comme un désert contemporain, devient le lieu du modernisme culturel. Enfin, la forêt boréale, traditionnellement présentée comme le monde du dur labeur des bûcherons et des coureurs des bois, au-delà de la limite convenue de l'écozone laurentien, semble plutôt un monde de confort et de sécurité.

Il y aurait donc, dans le roman graphique de Pascal Blanchet, non seulement une œuvre particulièrement réussie à la frontière de plusieurs genres, mais aussi à l'extrême-pointe du contemporain, un témoin de l'évolution récente de la littérature québécoise, ici comme ailleurs toujours à mi-chemin, formellement, d'une tradition états-unienne et européenne. Il s'agit d'une relecture de la région littéraire qui rejoint les préoccupations d'autres auteurs importants, dont Lise Tremblay, Pierre Yergeau et Louis Hamelin. Par son déplacement du genre – du roman vers le roman graphique –, par sa relecture historique, par sa volonté de faire émerger une histoire populaire et par sa contribution à un courant de retour vers le territoire, *Rapide Blanc* déblaie un pan de la culture qui n'était jusqu'alors que très peu considéré.

<sup>72</sup> Dickner, 2007.

<sup>73</sup> [Anonyme], « Rapide Blanc », *Le Libraire*, novembre-décembre, 2006.

<sup>74</sup> Weisler, 2008.

<sup>75</sup> Mitchell, 2007.

## Bibliographie

## Œuvres de Pascal Blanchet

- *Rapide Blanc*, Montréal, La Pastèque, 2006.
- *White Rapids*, Montréal, Drawn & Quarterly, 2007.
- *Baloney*, Montréal, Drawn & Quarterly, 2009.

## Autres œuvres littéraires et ouvrages critiques

- [Anonyme], « Rapide Blanc ». *Le Libraire*, novembre-décembre 2006.
- « Rapide Blanc, une œuvre majeure », *Klare lijn international*, 28 janvier 2007, <http://klareljinternational.midioblogs.com/archive/2007/01/28/rapide-blanc-une-oeuvre-majeure.html>, site consulté le 10 août 2010.
  - « White Rapids », *Thick Magazine*, Septembre 24, 2007, <http://thickonline.com/reviews/books/index.php?mod=cnt&act=cnt&id=2600>, site consulté le 7 juin 2010.
  - « Le roman graphique ». *Goethe-Institut Kanada*, [www.goethe.de/insca/lp/pj/grm/grm/fr/index.htm](http://www.goethe.de/insca/lp/pj/grm/grm/fr/index.htm), site consulté le 31 juillet 2010.
- Andrew, Suzanne Alyssa, « A graphic homage to a company town », *The Toronto Star*, 23 décembre 2007, ID-6.
- Badman, Derik A., « White Rapids by Pascal Blanchet », *MadInkBeard*, 3 décembre 2007, <http://madinkbeard.com/blog/archives/white-rapids-by-pascal-blanchet>, site consulté le 13 août 2010.
- Bland, Jared, « Review – White Rapids », *The Walrus*, décembre 2007.
- Conner, Shawn, « More than meets the eye in latest batch of graphic novels: Quebec company towns, atomic bomb test fallout, post-Rapture sinners ». *Vancouver Courier*, 9 novembre 2007.
- Cortez, Adeline, « Pascal Blanchet : Images jazzées », *Le libraire*, 5 avril 2007.
- Deglise, Fabien, « Faire danser les fantômes », *Le Devoir*, 11 novembre 2006, F-32.
- Desbiens, Monique, « Fermeture du village de Rapide-Blanc », *L'Écho*, 29 janvier 1969.

- Desbiens, Paul / Ricard Guillaume, « Le Rapide-Blanc », <http://www.lerapideblanc.com>, site consulté le 22 juillet 2010.
- Dickner, Nicolas, « La banlieue boréale », *Voir*, 17 mai 2007.
- Falardeau, Mira, « Histoire de la bande dessinée au Québec », Montréal, VLB, 2008.
- Fortin, Marie-Claude, « Les Éditions de la Pastèque. Les fruits de la passion », *La Presse*, 27 février 2005, cahier Arts et Spectacles, p. 13.
- Fingeroth, Danny, « The Rough Guide to Graphic Novels », London et New York, Penguin Group, 2008.
- Frenette, Brad, « Poetic Urban Planning. Pascal Blanchet illustrates the story of Rapide-Blanc, the life and death of idyllic industry town », *National Post*, 23 octobre 2007, A1-6.
- Gabilliet, Jean-Paul, « Du comic book au graphic novel : l'europanisation de la bande dessinée américaine », *Image & Narrative*, vol. 6, n° 2, août, 2005.
- Garcia, Laure, « Vous avez dit roman graphique? », *Le Nouvel Observateur*, n° 2308, 29 janvier 2009, p. 63.
- Ghosn, Joseph, « Romans graphiques. 101 propositions de lectures des années 1960 à 2000 », Marseilles, Éditions Le mot et le reste, 2009.
- Groensteen, Thierry, « La bande dessinée. Une littérature graphique », Toulouse, Éditions Milan, 2005.
- Janzen, Ed, « White Rapids », *AELAQ Montreal Review of Books*, vol. 11, n° 1, automne-hiver, 2007.
- Laforest, Kevin, « Illustre illustrateur », *Voir Mauricie*, 5 mars, 2009.
- Laplante, Robert, « Un toast à la Pastèque », *La Presse*, 7 décembre 2003, cahier *Lectures*, p. 5.
- Lehmann, Aurore, « Deux passionnés sortent la bd de son cadre », *Les Affaires*, 26 mai 2007, cahier *spécial*, C-3.
- Lorah, Michael C., « White Rapids », *Newsarama*, 26 novembre 2007.
- « Pascal Blanchet on White Rapids », *Newsarama*, 17 janvier 2008.
- McCabe, Daniel, « Moving Beyond Superheroes », *The Gazette*, 1 mars 2008, B-3.

- Médioni, Gilles, « Les cases de l'Oncle Sam », *L'Express*, n° 2899, 25 janvier 2007, 78, John E. Mitchell, *White Rapids, North Adams Transcript*, 13 décembre 2007.
- Morin, Stéphanie, « La Pastèque : 10 ans et toutes ses dents ! », *La Presse*, 14 décembre 2008, cahier « Arts et Spectacles », p. 2.
- Murray, Noel / Keith Philipps / Tasha Robinson, « The Best Comics of 2007 », *The Onion's A.V. Club*, 3 janvier 2008.
- Pariseau, Charles-Emmanuel [éd.], « L'Appareil », Montréal, La Pastèque 2005.
- Fore, Aaron Ragan, « The Best Graphic Novels of 2007 », *Eugene Weekly*, 13 décembre 2007.
- Sauvel, Pierre, « Le meurtre du Rapide Blanc : grand roman policier », Montréal, Éditions PJ 1963.
- Smolderen, Thierry, « Graphic novel/roman graphique. La construction d'un nouveau genre littéraire », *Neuvième Art*, n° 12, janvier 2006, pp. 11-18.
- Steinhauer, Jillian, « White Rapids by Pascal Blanchet », *The Daily Cross Hatch*, 6 février 2008.
- Tousley, Nancy, « A remembrance of things past », *The Calgary Herald Blog*, 5 décembre 2007.
- Vaillancourt, Patrick, « Le village Rapide-Blanc renait », *L'Écho de La Tuque*, 4 janvier 2006.
- Weisler, Alex, « The literary picture show », *The McGill Daily*, 28 janvier 2008.

Catherine Mavrikakis (Université de Montréal)

### Échos lointains d'une langue de l'origine.

#### *Parents et amis sont invités à y assister de Hervé Bouchard*

En 2006, Hervé Bouchard fait paraître son deuxième roman *Parents et amis sont invités à y assister* au Quartanier. La réception faite à ce livre difficile, hermétique, à la structure complexe dont le sous-titre est « Drame en quatre tableaux avec six récits au centre », confirme le talent de l'écrivain et donne à celui-ci un statut tout à fait singulier au Québec. Son premier texte *Mailloux*, paru en 2002, est d'ailleurs publié à nouveau par le Quartanier en 2006. La maison d'édition démontre alors sa volonté profonde d'accueillir tous les écrits de Bouchard et souligne ainsi la confiance qu'ont de nouveaux éditeurs dans une transformation de la littérature québécoise. Selon Stéphane Inkel, dès 2002 Hervé Bouchard « parvient à s'imposer comme le chef de file du nouveau roman au Québec<sup>1</sup> ».

Or, étrangement, ce « nouveau roman » ne semble pas créer des textes qui se donnent comme originaux ou tout à fait nouveaux. Ce nouveau passe par une reprise de nombreux textes de la tradition occidentale ou encore de la littérature québécoise. C'est la question d'une filiation inconsciente ou encore d'un héritage tout à fait assumé qui, selon beaucoup de commentateurs, permettrait à Bouchard de renouveler le roman afin de transformer la littérature québécoise. Il faut peut-être annoncer ici d'emblée qu'une réflexion sur la transmission se trouve inscrite dans le récit même de *Parents et amis sont invités à y assister*, « chant d'endeuillés ». Même au niveau de la trame que constitue ce drame en quatre tableaux, la question de la perte du père mort est centrale. C'est après le décès du père, du mari, que les protagonistes, les fils orphelins et la veuve se mettent à découvrir dans un premier tableau. Les personnages sont nommés par Bouchard à travers l'absence du père. Ils sont constitués par la perte comme orphelins et veuve. La veuve Manchée d'ailleurs sombre dans une sorte de dépression et se trouvera séparée de ses enfants. Or, il s'agira pour eux de s'inscrire dans la continuité de la parole du père, alors que celui-ci a disparu. Comme le constate la veuve Manchée, c'est le pouvoir de créer un lieu, d'habiter l'espace par la langue qui a disparu avec le père :

<sup>1</sup> Stéphane Inkel, *Le Paradoxe de l'écrivain. Entretien avec Hervé Bouchard*, Saguenay, La Peuplade, 2008, p. 11.